

D'UN LIVRE À L'AUTRE

V.Y. MUDIMBE,

L'Écart

Paris, Présence Africaine, 1979.

Par rapport à *Entre les eaux* (1973), le *Bel Immonde* (1976) traduisait une volonté de dépouiller au maximum le récit de tous ses éléments accessoires : à la tonalité baroque qui surgissait de la fusion de la tropicalité africaine et de la catholicité romaine et qui servait de cadre à l'itinéraire de son héros « entre les eaux », prêtre écartelé entre Dieu et la Révolution, le romancier zaïrois substituait une esthétique de l'épure qui se manifestait par une présentation des personnages et des événements opérés sur le mode schématique du scénario.

Cette évolution se poursuit dans *L'Écart*. Mudimbé continue ce travail de dépouillement pour ne retenir que le minimum de faits, ceux justement sans lesquels il n'y aurait plus de récit. Mais le travail qu'il mène va bien au-delà de ce que nous pouvions observer dans le *Bel Immonde*. Dans ce deuxième roman, Mudimbé acceptait en effet de demeurer fidèle au principe (ou à la convention) du récit romanesque et le ton d'épure qu'il donnait à son texte pouvait encore être interprété comme un reconnaissance de la légitimité de ce principe.

Cette option, Mudimbé paraît aujourd'hui s'en éloigner sensiblement par la façon dont *L'Écart* reçoit son impulsion première d'une interrogation concernant la possibilité même du récit et, par là, d'une remise en cause du droit reconnu habituellement au romancier de donner sous la forme d'un récit une signification à un ensemble de faits réunis et combinés selon une stratégie particulière.

L'organisation générale du texte, d'abord sous son aspect le plus matériel, est déjà révélatrice de l'évolution évoquée à l'instant. *L'Écart* repose en fait sur la réunion de deux textes bien différents, pour ne pas dire totalement hétérogènes : d'un côté, le texte des sept cahiers du journal écrit par Ahmed Nara du 7-9-197... au 14-9-197..., veille de sa mort (p. 18-159); de l'autre, l'« Avertissement » destiné à présenter le journal de Nara et dont l'auteur est censé être le signataire du livre intitulé *L'Écart* (p. 11-15).

L'« Avertissement » remplit une double fonction. Il vise tout d'abord à justifier, selon un procédé classique, dans le roman à la première personne, la vraisemblance du texte que l'on va lire en précisant notamment les circonstances qui ont conduit le préfacier à en prendre connaissance et les raisons pour lesquelles il a décidé de le publier. Et ce rôle, Mudimbé le joue parfaitement, en philologue scrupuleux : « Rédigé au bic ordinaire – noir, dans les cahiers I, II et IV, bleu dans les cahiers III, V, VI et VII – le texte est uniforme. L'écriture, plutôt généreuse, bien ronde, parfaitement lisible, couvre intégralement, de manière suivie, les quatre premiers cahiers et les onze premières pages du cinquième. L'auteur reprend une nouvelle page pour commencer la relation d'une journée (...). J'ai maintenu le plus fidèlement possible le texte original. Même les noms propres ont été conservés dans leur vérité. Les dénominations des lieux de même. Seul, le titre du livre *L'Écart* est de moi. Il m'a paru ramasser fort heureusement l'interrogation d'Achmed Nara et le schisme fantastique de son cœur » (p. 14). Mais au-delà de ce recours à l'une des règles inhérentes au récit de forme autobiographique, l'« Avertissement » est également l'occasion d'amorcer une interrogation sur la nature et le pouvoir du roman.

Sur ce plan, on sera sensible à l'opposition qu'établit l'auteur de l'« Avertissement » entre roman et journal. Pour lui, le journal tenu par Nara n'est pas un roman : c'est un ensemble informe de données brutes d'où ne se manifeste pour l'instant aucune signification satisfaisante. Cette signification, il va tenter de la dégager en prenant comme principe explicatif la « personnalité » de Nara, envisageant un temps de tracer un portrait intellectuel et psychologique de ce dernier, dans une perspective somme toute très proche de l'« Avertissement » que nous sommes en train de lire. Mais, très vite, il doit renoncer : « Après plusieurs semaines, j'ai compris que le meilleur portrait était celui qui surgissait de lui-même, à la lecture de son bref journal » (p. 13). Nara lui-même est d'ailleurs convaincu qu'il existe une opposition entre roman et journal. Il use fréquemment, tout au long du texte qu'il rédige, de formules comme « à noter », « à développer », « à rappeler », etc. qui révèlent un désir de réécrire plus tard sous une forme plus « lisible » le texte primitif qui seul aujourd'hui demeure, et cela, sans doute, en vue d'une publication.

Ce projet, nous le savons, ne devait jamais voir le jour. Il n'est pas certain, cependant, que la mort – volontaire ou non – de Nara ait constitué l'obstacle déterminant qui s'est opposé à la réalisation de ce projet de réécriture. Ce qui paraît surtout devoir être relevé ici, c'est tout simplement que le texte romanesque que nous livre aujourd'hui Mudimbé prend sa source dans un double échec : échec du commentateur qui renonce à écrire la biographie de Nara; échec de Nara lui-même qui renonce à donner au texte qu'il écrit une signification romanesque évidente qui découlerait du recours à un codage littéraire familier du lecteur.

Le langage dans lequel s'enferme

Nara et dont il ne peut ou ne veut sortir rend difficile toute communication du héros-narrateur avec les autres comme avec son éventuel lecteur. Ce dernier, cependant, face à l'idiote que parle Nara n'est pas totalement démuni, car s'il n'est pas facile à deviner, le langage que parle ou plus exactement qu'écrit Nara n'est pas pour autant inorganisé, obscur, informe. Mais, pour le percer, il faut renoncer au préalable à considérer le texte du journal de Nara comme un récit dont on s'efforcerait, selon une méthode éprouvée, de mettre en évidence le fil directeur et l'ordre des séquences.

Abandonnant une grille de ce type, on ne manquera pas alors d'être frappé par la façon dont la parole écrite de Nara oscille perpétuellement entre deux pôles. D'un côté, tout un ensemble de données qui, temporellement, sont très proches du moment même où écrit Nara et qui correspondent au retour du héros-narrateur en Afrique. C'est dans ce cadre qu'il faut situer tout ce que Nara relate de la vie qui est désormais la sienne : son travail de recherche sur les Kouba, les longues heures passées à la Bibliothèque nationale, ses relations avec ses amis, leurs discussions et leurs sorties nocturnes, et surtout les liens qui l'unissent à Aminata.

De l'autre, toute une série de retours en arrière qui se réfèrent à deux moments relativement précis de l'existence de Nara. Les uns, ce seront d'ailleurs les plus nombreux, vont évoquer le long séjour effectué par le héros en Europe et seront centrés sur le personnage d'Isabelle ; les autres évoqueront le temps plus ancien de l'enfance africaine, dominée par le souvenir de l'instance parentale.

Mais ce n'est que par l'artifice de la lecture que nous pouvons dissocier ces différents moments, les répartir et les regrouper selon des catégories temporelles, en soulignant notamment des ordres de succession. Dans la réalité du texte, aucune coupure ne peut véritablement être opérée. Et cela, tout d'abord, parce que certains épisodes sont difficiles à repérer avec précision. C'est le cas en particulier des nombreuses références faites au Dr Sano auprès de qui Nara a été ou se trouve encore en analyse. On sera sensible également aux efforts que déploie le romancier pour gommer les

transitions, les coutures, qui permettraient au lecteur de saisir la liaison d'un épisode à un autre.

On comprendra par là que *L'Écart* ne puisse guère être lu en fonction d'une trame proprement temporelle, d'une opposition, comme dans nombre de romans africains, entre un avant et un après et qui renverrait ici à deux moments successifs de l'existence de Nara. Le héros vit dans un éternel présent, celui-là même qu'instaure sa personnalité tourmentée et condamnée à ne jamais changer. Car le mal dont souffre Nara ne prend pas sa source dans des événements précis que l'on pourrait situer à tel ou tel moment de son devenir, mais bien plutôt dans le rapport que ce dernier entretient avec la réalité, rapport qui justement s'inscrit en dehors de toute évolution ou datation. C'est Nara qui produit en la pensant et en l'écrivant la réalité qu'il évoque dans son journal. Celle-ci n'existe que dans et par la conscience du héros et n'exerce sur lui d'attrait qu'à la condition d'échapper à toute hiérarchisation d'ordre temporel.

Le drame dans lequel se trouve plongé Nara apparaît ainsi comme l'expression d'une double exigence à la fois éthique et intellectuelle par le refus que manifeste ce dernier d'oublier le passé (ou de s'y habituer) et le désir forcené de réunir ce qu'une conception « normale » de la temporalité considère habituellement comme incompatible. Processus qui paraît conduire le héros à la schizophrénie, sans doute, mais dont il faut bien voir qu'il répond à un souci primordial de rigueur et qui se traduit au niveau du discours que tient Nara par la place de plus en plus grande que va occuper, à mesure qu'on avance dans la lecture du roman, le phénomène de la reduplication : non seulement Nara revit aujourd'hui avec Aminata ce qu'il a vécu hier avec Isabelle, mais il tente encore de les réunir et de les assumer dans une seule et même entité. D'où la fréquence de formules de ce type : « Au restaurant avec Isabelle, c'était aussi un rituel. Les plaisirs d'un luxe également frelaté » (p. 126) ; « Aminata a tout mis en paquet. Un sillon se vide. Je suis, cette fois aussi, inquiet des contours d'un départ. Un taxi. Une vieille frayeur se lève. Je m'emploie à la dissimuler. Ce départ en répète un autre... J'étais étendu sur une chaussée dans la nuit » (p. 136-137) ; « - Oui. Isabelle. C'est toi, tu

sais... oh... Oui... - Tu m'en parles ? - Mais je te connais si mal, Aminata, comment te parler de toi ? » (p. 151). Et notamment la phrase sur laquelle s'interrompt le journal de Nara : « Pouvoir enfin rire de mes effusions délirantes... Cette impression de deuil sur une plage déserte... Et le sang.. Me retrouver le perchoir du rire et respirer l'air du large... Si Isabelle et Aminata... » (p. 159).

Si l'on s'interroge maintenant sur la nature et plus encore l'origine du mal dont souffre le héros, on ne manquera pas d'être frappé par la façon dont le romancier multiplie les indices qui paraissent de toute évidence inviter le lecteur à situer le cas de Nara dans le cadre strict de l'interprétation psychanalytique. La présence, tout au long du roman, du Dr Sano avec lequel le narrateur a entrepris une cure et le phénomène de transfert dont il est l'objet de la part de ce dernier suffisent déjà à le montrer.

A quoi il convient d'ajouter l'évocation d'un certain nombre d'épisodes vécus par le narrateur au cours de l'enfance et que ce dernier rapporte au Dr Sano ou se remémore dans la solitude de l'écriture du journal. Et parmi eux, la scène qui met en place les protagonistes du drame et par laquelle tout paraît avoir commencé : « J'ai six ans, Dr Sano (...) Elle m'appelle : « Nara, c'est encore toi » (...). Elle me punit : m'enferme dans le réduit à outils... M'y oublie plusieurs jours... Enfin, c'est ce que j'ai cru : plusieurs jours, une nuit infinie... Et il y avait là un gros rat, oui, un rat... Lorsqu'elle est venue me libérer, elle était en larmes. Elle m'a supplié, demandé pardon de m'avoir oublié une journée entière. Elle avait, disait-elle, l'intention de me libérer au plus tard à midi. Mais un malheur était arrivé, à peine étais-je enfermé, on lui avait annoncé la mort de mon père (...). Elle aurait perdu la tête... En tout cas, mon père mort, je ne l'ai pas vu : dans son lit, c'était un gros rat que j'ai aperçu avant de m'enfuir » (p. 29-30). Scène où l'on retrouvera aisément les éléments caractéristiques du schéma oedipien, avec en particulier l'expression d'un désir de castration qui ne réussit pas à éviter la mort du père, et qu'il faut rapprocher de deux autres passages centrés également sur l'image de la mère : « Mon tour vint : je m'avançais vers la tombe... Elle était déjà à moitié pleine de terre et de

neige... Toute en noir, le corps droit, les yeux fermés et secs, ma mère me regardait : « Allons, jette vite ta pelle-tée et disparais... » Devais-je me rendre à cette invitation ? Je compris vite que j'allais disparaître sous un monceau de terre. Que seul un scandale me sauverait peut-être. Et j'ai hurlé. Au retour de mon cri, je me suis retrouvé, comme un fauve, derrière des barreaux... » (p. 31-32). Et : « Je veille une marche funèbre dont je cherche vainement le signe. C'était ma mère. Il y a fort longtemps, à propos d'un caprice perdu dans le passé. « Tu ne peux pas toujours faire ce que tu veux dans la vie, Nara... » Je ne l'ai jamais oublié... C'est pourquoi, je suis là, à reconstruire » (p. 152).

Nous sommes ainsi conduits naturellement à voir dans cette relation originelle à la mère la source et l'« explication » de la situation actuelle de Nara. La persistance du complexe d'Œdipe paraît en effet constituer la clef du rapport que Nara va instaurer avec Isabelle puis Aminata dont il attend qu'elles jouent auprès de lui le rôle autrefois dévolu à la mère. Sur ce plan, on notera en particulier le caractère symptomatique du scénario que suit le narrateur pour évoquer sa rencontre avec chacune des deux jeunes femmes et qui s'organise sur le thème régressif de l'enfant – voire de l'animal : *infans* – abandonné que l'on recueille et installe dans la maison : « C'était une capitulation. Je lui trouvais un goût de bonheur (...). Elle me prenait par la main, recueillait ma vie morcelée et, d'un sourire maternel, arrêta mes dernières réticences. Elle ne paraissait même pas heureuse de sa conquête. J'étais un chien attachant auquel elle entendait offrir un repas » (p. 52-53). Situation pourtant intolérable puisque le bonheur qu'éprouve l'enfant en retrouvant la chaleur et la sécurité du sein maternel ne peut conduire qu'à une reformulation encore plus implacable que dans le passé de la loi qui interdit à l'enfant l'investissement sexuel du corps de la mère : « Je songeais à nouveau aux souris. Elles me rappelaient une histoire. Une enfance aussi (...). J'avais été attendri par la baillement de la fermeture éclair qui, à la ceinture, la déparait. Je la regarderai. Je ne pourrais être que le fils et elle la mère » (p. 48).

Toujours susceptible d'être celui de la mère, le corps de la femme, dans sa

dimension sexuelle, ne peut donc devenir que l'objet d'une répulsion : « Je tentai d'ébaucher ses cuisses écartées pour imaginer un corps à la lettre, le nommer, et le détruire dans le ridicule d'un orgasme qui ressemblerait à l'éclat plat d'une bulle de savon... Je ne pus que compenser mon propre manque : mon dégoût pour un sexe de femme s'inscrivait ainsi, interrogation vive, au travers de mes larmes d'humilié » (p. 58-59). Et c'est sur cette répulsion que vient s'articuler l'homosexualité du héros, évoquée explicitement à plusieurs reprises, parfois sur le mode du défi, et dont on peut par là même penser qu'elle constitue l'argument essentiel d'une rationalisation tardive visant à occulter le caractère proprement psychique de la répulsion en question – son caractère de *représentation* – et à substituer à celle-ci, dans l'exposé de l'étiologie de la maladie, un principe explicatif qui renverrait à l'existence d'une pulsion d'origine essentiellement organique : « le goût des hommes » (p. 151).

On l'aura constaté, tout ce que dit Nara de lui-même paraît devoir s'ordonner avec facilité en fonction du système de référence auquel nous a habitués la théorie psychanalytique. Mais c'est justement cette facilité, cette propension à produire un discours conforme à l'attente du praticien qui me paraît poser problème. Trop de fidélité à l'ordre canonique de la psychanalyse conduit nécessairement le praticien à ignorer la singularité du désir inconscient qu'il se propose d'analyser et le patient à avoir « légitimement le sentiment, comme le note Serge Leclair, de voir plaqué sur son dire une sorte de grille de précompréhension où tout ce qui peut lui venir entrera nécessairement, pour s'ordonner, en quelques stéréotypes, peu nombreux au reste, au modèle de l'Œdipe ou de la castration » (1).

En effet, la thématique psychanalytique qui caractérise le discours que Mudimbé prête à son héros me semble fonctionner comme un leurre dans la mesure où, en dépit des apparences, elle occulte beaucoup plus qu'elle ne révèle. On a déjà eu l'occasion de relever, à propos de l'homosexualité, un phénomène de ce type, significatif

de la façon dont Nara se détourne de l'analyse de sa singularité. De la même manière, le surgissement dans le texte de l'image de la mère, lors de la scène déjà évoquée, relatant la punition de l'enfant et la mort du père, amorce une interrogation qui, là encore, se détourne de la singularité. Sur ce plan, d'ailleurs, il convient de noter, à propos de cette scène d'autant plus importante qu'elle est censée annoncer et « expliquer » le rapport ultérieur de Nara à Isabelle et Aminata, son caractère tardif – le héros a alors six ans – qui peut conduire à la considérer comme un « souvenir-écran » qu'on ne saurait par conséquent, en toute rigueur analytique, conserver dans sa formulation primitive.

Aussi n'est-il pas certain qu'il faille, à la suite du héros-narrateur, s'interroger en priorité sur le désir qui s'exprimerait dans ces évocations de l'enfance. Sans doute, celles-ci ne peuvent être écartées dans la mesure où elles font partie du dire de Nara. Mais il faudrait encore s'interroger sur d'autres aspects de la personnalité de ce dernier et se demander en particulier à quoi peut renvoyer le travail de recherche que mène le héros depuis des années et auquel se réfèrent de très nombreux passages de son journal.

A cet égard, il est symptomatique qu'à aucun moment Nara n'envisage de situer sa pratique de chercheur dans le champ de l'investigation proprement analytique. Les nombreuses questions qu'il se pose seront d'ordre technique : elles concerneront par exemple le traitement de la documentation ; ou d'ordre philosophique et, plus spécialement, épistémologique : elles auront trait au problème de la constitution d'une science africaine. Ces questions, certes, ne conduisent nullement le héros au confort intellectuel. Elles produisent même un effet schizoïde en lui faisant prendre conscience du processus de réification dont l'Africain est partout l'objet de la part de l'Occident, tant sur le plan des relations inter-individuelles que dans le cadre plus général du discours que tient l'Europe sur l'Afrique et l'homme noir : « Je suis la raison du racisme des autres ; le sens, parce que j'existe et que je suis là (...). Je ne répondais pas à l'image... Je m'étais, sans précaution, soustrait d'une nature (...). Isabelle incarnait l'Europe,

(1) Serge Leclair, *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, 1968, rééd. col. « Points », 1975, p. 15.

m'enfonçait en elle, persuadée de pouvoir, par son amour, me convertir à l'âpre intelligence d'une révélation où la réflexion plurielle redoublait la violence d'une primitivité refoulée » (p. 35-37). Mais, ce faisant, il maintient hors d'atteinte du questionnement le désir inconscient, « l'envie qui (le) rive aux ethnies » (p. 26) qu'il étudie, et qui sous-tend la réalisation de son projet anthropologique.

Ce désir quel est-il ? Intellectuellement, Nara se situe dans le cadre général d'un mouvement de réévaluation et de revalorisation de la culture négro-africaine. Il entend « décoloniser les connaissances établies » (p. 27), esquissant une critique qui met en lumière le caractère mystifiant du savoir occidental qui a récusé la « rigueur » de l'Afrique « pour instaurer, en symbole bavard, les échos du moi » (p. 116). Face à Soum, le marxiste, pour qui l'agent du bouleversement historique ne sera jamais le Nègre mais le Prolétaire, il soutient la thèse selon laquelle il faut tenter aujourd'hui de retrouver, en se mettant à l'écoute des anciennes sociétés africaines, les « codes d'un savoir pouvant ouvrir à la maîtrise de l'univers » (p. 43). Voilà pour l'explicite. Au niveau inconscient, on peut se demander si l'acharnement que déploie Nara pour réaliser son projet, le déplaisir qu'il en éprouve, comme le révèlent les divers passages relatifs à la Bibliothèque nationale, ne correspondent pas à une attitude masochiste, punition que s'impose le héros pour se laver d'une ancienne culpabilité. Et, bien entendu, c'est là qu'il faut restituer l'image du père qui induit ce processus de culpabilité. Et cela, pour deux raisons, car le père a été tué deux fois : fantasmatiquement, par le fils, conformément au schéma œdipien et, historiquement, par l'Europe dans la mesure où la formule : « on lui avait annoncé la mort de mon père... Il était de service la nuit sur les chantiers de la compagnie maritime » connote la réalité d'un univers colonial avec lequel s'est compromis, intellectuellement et affectivement, le fils lors de son long séjour en Europe au cours duquel justement il devait « devenir le fils d'un savoir nouveau » (p. 31).

On saisit dès lors la fonction que paraît remplir la recherche anthropologique entreprise par Nara : en exaltant l'Afrique, elle permet au sujet –

du moins, l'espère-t-il – de retrouver l'ordre primordial que n'a pas encore perturbé le drame œdipien et, sur ce plan, on notera, dans les dernières pages, la scène où le narrateur intègre Isabelle et Aminata dans le rituel d'une cérémonie Kouba : « Anciens, Mère de nos pères, Père de nos grand-mères, acceptez notre demeure » (p. 156). Elle permet également à l'individu de répondre aux exigences et aux idéaux de la vie sociale et de retrouver la place que l'histoire lui assigne.

Ainsi, et là nous touchons sans aucun doute au point central de l'*Écart*, le dire de Nara tout au long du roman se trouve être réductible tout autant à une histoire individuelle qu'à une histoire collective, sans qu'il soit jamais possible, si l'on tente de rechercher l'origine du mal dont souffre Nara, d'établir en toute certitude l'antériorité de l'une par rapport à l'autre.

Par là même se trouve posé le problème de la modalité sous laquelle se présente dans la maladie mentale la relation entre le signifiant et le signifié, de leur nature matérielle et, plus encore, du lieu où il convient de situer l'inconscient. Nara, plongeant dans son passé, produit un discours « individuel » qui paraît destiné en priorité à satisfaire l'attente du praticien mais dont on voit bien qu'il sert surtout à éluder toute possibilité de questionnement concernant son travail scientifique. A l'inverse, l'activité de recherche, centrée sur l'étude d'une civilisation africaine, donc axée sur le « social », prend sa source dans un rapport au père que l'analyse proprement dite menée avec le Dr Sano laissait singulièrement dans l'ombre.

C'est dire à quel point l'articulation que l'on propose habituellement entre l'individuel et le social, l'Afrique et l'Occident, la tradition et la modernité, se trouve ici déplacée ou subvertie. N'attendons pas de Mudimbé qu'il nous dise si le cas de Nara relève de la psychanalyse ou de la sociologie, de l'ethnologie ou des sciences politiques. Notons seulement – et c'est beaucoup – que l'*Écart* illustre l'extrême fragilité de la frontière qui sépare dans tout discours scientifique, notamment quand il relève de ce que l'on appelle les « sciences humaines », l'exercice « normal » et l'exercice « pathologique » du langage. Problème que Mudimbé, on s'en souvient, avait analysé dans un

essai théorique, *L'Autre face du royaume* (2), et qu'il reprend aujourd'hui à travers le journal de Nara sous la forme d'une sorte de simulation qui n'est pas sans rappeler les textes « fous » écrits par Breton et Eluard dans *L'Immaculée Conception* et qui met à jour l'élaboration d'un certain type de folie, propre à certaines situations de domination, qui, pour s'exprimer, utilise le « culturel » et à propos de laquelle il faut bien voir que celui-ci est plus un matériau qu'un référent. Discours fallacieux, qui se donne toujours pour autre chose que ce qu'il est et dont celui qui le tient ne pourra identifier la nature qu'à partir du moment où il se posera la question : « quelle est l'instance qui me contraint sans cesse à affirmer ma culture, à produire du « culturel » ? », comprenant du coup qu'il avait vécu et parlé jusqu'alors sur le mode de l'*imaginaire*, privé de tout destinataire.

Bernard Mouralis.

ROGER CHEMAIN,
ARLETTE CHEMAIN-
DELAGRANGE :

**Panorama critique
de la littérature congolaise
contemporaine,**

Paris, Présence Africaine,
coll. « Critique littéraire », 1979.

Ce panorama s'ouvre sur une introduction générale qui s'articule autour de quelques questions dont l'importance est indéniable. D'entrée de jeu, il nous propose un concept critique nouveau, celui dans le domaine négro-africain de « littérature nationale ». Cependant, pour que ce concept puisse fonctionner plus efficacement, trois conditions doivent être réunies. D'abord, la réunion d'un nombre d'écrivains et d'un corpus d'œuvres publiées suffisant ; ensuite, une certaine continuité, c'est-à-dire « l'enracinement dans le passé et une vitalité suffisante, manifestée par le rayonnement de certains auteurs hors des frontières, la montée de jeunes écrivains et les projets en cours de réalisation des auteurs confirmés qui garantissent que la floraison actuelle

(2) V.Y. Mudimbé, *L'autre face du royaume. Une introduction à la critique des langages en folie*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1973.

ne sera pas qu'un feu de paille sans lendemain ». Disons tout de suite que ce second critère de spécificité « nationale » d'une littérature est discutable. Si l'enracinement dans le passé et une vitalité suffisante sont à notre avis des critères de définition valables, il n'est pas nécessaire, pour qu'une littérature soit considérée comme nationale, que sa vitalité soit manifestée hors des frontières par certains auteurs. Le plus important est qu'elle soit porteuse de mythes personnels de l'écrivain et de ceux de son peuple, et qu'elle les exprime avec le maximum de plénitude. L'audience hors des frontières est le plus souvent liée à des conjonctures étrangères au fait littéraire. En ce qui concerne « les projets en cours de réalisation des auteurs confirmés », s'il est utile de s'y référer lorsqu'il est question d'étudier une production littéraire sous l'angle sociologique, la démarche se présente autrement lorsqu'il s'agit d'en dégager la spécificité. Dans ce dernier cas, en effet, seules des œuvres publiées – et non des manuscrits – doivent à notre avis être prises en considération.

La troisième condition que proposent Roger et Arlette Chemain pour qu'il y ait « littérature nationale » est l'existence de « certains traits communs à l'ensemble des œuvres, découlant de traditions culturelles et d'une expérience historique communes ».

Abstraction faite de réserves formulées plus haut, il y a lieu à présent de se demander si la littérature du Congo remplit toutes les conditions précitées pour être qualifiée de « nationale ».

A cette question, les auteurs du panorama apportent une réponse positive. Pour étayer leur argumentation, ils invoquent le « magnifique épanouissement de la poésie lyrique » dont les œuvres d'un Tchicaya U Tam'Si, d'un J.B. Tati-Loutard, d'un Maxime Ndébeka, d'un J.P. Makouta-Mboukou ou d'un Théophile Obenga, etc., viennent constamment élargir les dimensions. En se démarquant nettement par l'écriture et par les thèmes du courant littéraire né de la négritude qu'ils condamnent du reste à l'unanimité, ces poètes ont su ouvrir des voies nouvelles, celles de l'approfondissement de soi et surtout de la « passion sociale ».

La « passion sociale », au dire des auteurs, constitue le deuxième trait

distinctif de la littérature congolaise. Qu'est-ce à dire sinon que l'écrivain congolais ne conçoit la véritable littérature qu'engagée. D'où l'intérêt qu'il manifeste pour les problèmes de la société contemporaine au détriment des évocations historiques. Hormis Jean Malonga (*La légende de la Loufoulakari*, ou *La légende de M'Pfou-mou ma Mazono*), et peut-être aussi Guy Menga dans *La Palabre stérile* et Placide N'Zala-Baka dans *Le Tipoye doré*, l'écrivain congolais porte un regard critique sur sa société et tente d'en cerner et d'en expliquer les problèmes.

Même le théâtre qui puise sa matière dans le passé précolonial s'affirme tout aussi militant. Car, à en croire les auteurs, il y chercherait moins une exaltation du passé « qu'une leçon pour le présent, un message progressiste qu'il transmet aux spectateurs sans crainte de faire violence à la logique interne des sociétés lignagères précoloniales ».

Outre le lyrisme et la passion sociale, l'unanimité des écrivains congolais dans la condamnation de la négritude et les avatars d'une histoire nationale où ils se trouvent impliqués et puisent leur inspiration, sont autant de traits distinctifs de cette littérature.

Le concept de « nation » est difficilement applicable aux Etats africains dont les conditions d'émergence et d'existence sont connues de tous. Reconnaissons néanmoins que celui de « littérature nationale », tel qu'il est défini par Roger et Arlette Chemain et appliqué au Congo, ne manque pas d'intérêt. Il pourrait même, dans le domaine de la critique littéraire négro-africaine, être fécond. A condition de distinguer deux périodes lorsqu'il s'agit de la littérature congolaise. Avant 1970, on ne peut pas encore parler de « littérature nationale » au Congo. Bien qu'il existât déjà quelques fortes personnalités (Malonga, Tchicaya U Tam'Si, Guy Menga, Tati-Loutard), la littérature du Congo s'inscrivait dans le mouvement culturel de l'ancienne Afrique occidentale, avec Dakar comme pôle d'attraction. C'est seulement après 1970, avec la publication des auteurs comme Sylvain Bemba, Antoine Letembet-Ambilly, Patrice Lhoni, Henri Lopes, J.P. Makouta-Mboukou, Maxime Ndébeka, Sony Labou Tansi, Tchichellé Tchwela, etc., qu'émerge et s'affirme une litté-

rature congolaise spécifique, à la fois diverse et enracinée dans l'humus national.

On comprend fort bien le souci des auteurs de nous présenter dans une perspective synchronique, la production littéraire congolaise. Car, en dépit de l'illusion qu'ils nous donnent d'appréhender cette littérature dans son évolution historique, les deux premiers chapitres étant consacrés respectivement à l'analyse du contenu de la revue « Liaison » et à l'étude de premiers écrivains, les autres chapitres examinent tour à tour ce que les auteurs appellent « le réalisme critique » du roman congolais, le caractère militant du théâtre et les grandes réussites lyriques. Ainsi, d'un seul regard parvient-on à embrasser plusieurs années d'activités littéraires, les accomplissements et les tendances principales de la littérature au Congo.

Que penser de ce livre ? Il répond parfaitement à son projet exprimé par le titre. Il s'agit bien d'un **panorama**, mais un panorama critique. Roger et Arlette Chemain ont échappé au piège que comporte ce genre d'entreprise, celui qui consiste à énumérer des noms et des titres sans se soucier le moins du monde d'analyser les œuvres. Car les analyses ici sont fines et pénétrantes. La proximité des écrivains considérés n'a pas empêché les auteurs (ils sont professeurs à Brazzaville) d'être objectifs, d'accorder à chaque auteur et à chaque œuvre leur importance réelle et de nous présenter en définitive un livre sérieux, plein de sensibilité.

Mukala Kadima Nzuji.



**IMAGES DE LA RECHERCHE
UNE NOUVELLE COLLECTION
UNE NOUVELLE SÉRIE**

Images de la recherche, c'est le titre d'une nouvelle collection scripto-visuelle publiée conjointement par le Cnrs et l'Audecam. Textes courts, dix diapositives, c'est un peu le 45 t. de l'audio-visuel, avec un seul thème traité et un prix abordable. « L'Énergie solaire », « l'Océanographie biologique », « l'Archéologie sous-marine »... La collection envisage de couvrir la totalité des domaines abordés par le Cnrs ! Les couleurs de chaque discipline sont celles retenues par le Cnrs pour ses autres publications (rouge pour les sciences physiques, orange pour les sciences humaines, etc.).

Nous avons noté plus particulièrement la **Série Théâtre** (couleur orange, bien sûr), publiée sous la direction de Denis Bablet et d'Odette Aslan ; six titres publiés :

• **Le lieu théâtral - Moyen Age - (Elie Königson).**

Abordant à la fois l'espace orienté du théâtre religieux, celui neutre du théâtre profane, le décor simultané, l'auteur laisse entrevoir les interférences bénéfiques entre le théâtre médiéval et les formes scéniques modernes, après des siècles de théâtre à l'italienne.

• **Tartuffe - I. Vu par les comédiens - (Odette Aslan).**

Qui est Tartuffe ? Quel visage, quelle silhouette donner à ce personnage de Molière ? Comme pour tout personnage de théâtre, il se prête à de multiples incarnations. Du créateur du rôle de Croisy à Robert Hirsch, chaque acteur en a accentué une facette plutôt qu'une autre.

• **Tartuffe - II. Vu par les metteurs en scène - (Odette Aslan).**

Au XX^e siècle, l'acteur n'est plus le seul maître de la conception de son rôle. Il est soumis, au cinéma comme au théâtre, aux directives et à la créativité du metteur en scène. A travers Murnau, Planchon, Liubimov, l'interprétation renouvelée du personnage réinterroge l'œuvre elle-même.

• **En attendant Godot - I. Mise en scène de Roger Blin - (Odette Aslan).**

Après une rapide analyse de la pièce, l'auteur présente la mise en scène de Roger Blin. L'aire de jeu, les acteurs, les jeux de clown sont les trois points forts de l'introduction aux diapositives.

• **En attendant Godot - II. Mise en scène d'Otomar Krejka - (Denis Bablet).**

Vingt-cinq ans après la création par Roger Blin, le metteur en scène tchèque nous fait entrevoir l'extrême rigueur de cette comédie-tragédie ; en même temps, sa mise en scène, totalement ouverte, laisse le spectateur absolument libre dans son interprétation.

• **La résistible ascension d'Arturo Ui, de Bertold Brecht. I. Par le Berliner Ensemble - (Philippe Ivernel).**

Écrite en 1941, la pièce témoigne du veto de l'esprit opposé aux mensonges du nazisme triomphant. Le trust du chou-fleur et ses méthodes sont là pour démonter le mécanisme de l'ascension du dictateur.

Pour chacun de ces titres, des documents passionnants, sur l'espace scénique, les décors, les acteurs, les costumes, permettent l'appréhension directe du phénomène théâtral.

TITRES PUBLIÉS

- **Les Chasseurs de la préhistoire :** I. Des Australopithèques aux premiers feux ; II. Le Paléolithique moyen et supérieur - Méthode et techniques en préhistoire. - **Les Premiers paysans.** - **La Photosynthèse.** - **L'Énergie solaire :** I. Le Four solaire d'Odeillo ; II. Les Fours solaires à concentration ; III. L'Habitat solaire ; IV. Les Photopiles et leurs applications. - **L'Océanographie biologique :** I. La Chaîne alimentaire ; II. Les Peuplements marins. - **L'Archéologie sous-marine :** Fouille d'une épave antique. - **Le Microscope électronique à balayage (M.E.B.).** - **Les Cristaux liquides.** - **Les Milieux intertropicaux :** I. Les Savanes ; II. La Forêt dense et humide.

